

La transmisión textual póstuma de las comedias de Lope de Vega: a propósito de *La carbonera* y lo que podemos esperar de MANOS e ISTAE

The Posthumous Textual Transmission of the Plays of Lope de Vega: About *La carbonera* and What We Can Expect From MANOS & ISTAE

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer

<https://orcid.org/0000-0002-4319-4840>
Universidad Complutense de Madrid-ITEM
ESPAÑA
guillermo.gomez@ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 241-265]

Recibido: 16-01-2023 / Aceptado: 13-03-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.13>

Resumen. En el presente artículo pretendemos llevar a cabo un estudio de la transmisión de los textos teatrales tras la muerte de Lope de Vega. Prestaremos atención a las vías por las que se pudieron transmitir desde que perdiera el control de su edición en 1625, atendiendo principalmente a las posibilidades que se abrieron en la impresión del teatro desde ese momento y que continuaron después de la muerte del poeta.

Este trabajo se inscribe en el marco de los siguientes proyectos de investigación: «MANOS. Base de datos de manuscritos teatrales áureos» (Ref. PGC2018-096004-A-I00), «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (Ref. PGC2018-094395-B-I00) e «Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español» (Ref. PID2019-104045GA-C55 / AEI / 10.13039/501100011033), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y Fondos Feder.

Para profundizar en nuestro estudio, en la primera mitad de nuestro artículo presentaremos un panorama general de las tres grandes novedades editoriales que vivió el teatro desde entonces: el interés de los impresores —sevillanos, sobre todo— por la edición de comedias sueltas, la configuración de una serie editorial de diferentes autores centrada en Zaragoza y el surgimiento de las primeras *partes* de comedias de autores más jóvenes.

Con el fin de concretar esas tendencias expuestas en las primeras páginas, la segunda parte de este artículo se centrará en el caso concreto de *La carbonera*, una comedia que conoció una difusión vinculada a las distintas formas de transmisión estudiadas: publicada por primera vez en una *parte* de *diferentes autores*, copiada parcialmente en un manuscrito de la época, impresa nuevamente con una forma textual muy distinta en una de las *partes* póstumas de Lope de Vega y difundida finalmente en varias ediciones sueltas. Por último, en esta segunda parte llevaremos a cabo el análisis de los testimonios a partir de las herramientas digitales MANOS e ISTAE, con el fin de evidenciar lo que podemos esperar de ellas.

Palabras clave. Lope de Vega; ediciones póstumas; transmisión textual; *La carbonera*; ISTAE; MANOS.

Abstract. In this article I study the transmission of Lope de Vega's plays published after his death, paying attention to the ways they circulated after he lost control of their publication in 1625, attending specifically to the possibilities that developed from that moment on and that continued after the death of the poet.

In the first half of my article I will present an overview of the three great publishing novelties that *comedias* experienced since 1625: the interest of printers —especially Sevillian printers— in the publication of *sueeltas*; the configuration of an editorial series of *different authors* centered in Zaragoza, and the arrival of the first *partes de comedias* with plays by younger playwrights.

In order to exemplify these dynamics, the second part of this article will focus on the specific case of *La carbonera*, a comedy that had a wide circulation, linked to the different forms studied above: it was published for the first time in a *parte* by *different authors*; it was partially copied in a manuscript; it was printed again in a very different textual form in one of Lope de Vega's posthumous *partes*, and it circulated in various *sueeltas*. Finally, in this second part I will carry out the analysis of the testimonies considering the digital research tools MANOS and ISTAE in order to prove what we can expect from them.

Keywords. Lope de Vega; Posthumous Editions; Textual Transmission; *La carbonera*; ISTAE; MANOS.

1. DE LAS PARTES DE COMEDIAS Y SU CONTINUIDAD A LA MUERTE DE LOPE DE VEGA: UNA EMPRESA EDITORIAL MULTIFORME

Uno de los grandes fenómenos del siglo xvii en el ámbito literario y cultural fue, sin duda, el descubrimiento de la comedia nueva como materia propicia para la lectura en los aposentos. Desde que echase a andar la empresa editorial vinculada a las obras dramáticas de Lope de Vega en 1603, con sus primeras *Seis comedias* impresas, y hasta el mismo año de su muerte, podemos contar un total de veinte *partes* (240 comedias) publicadas ante los ojos o incluso —en el mejor de los casos— bajo la supervisión del dramaturgo madrileño¹. La imagen de Lope como dramaturgo se construyó entre 1604 y 1617 asociada a algunos de los principales impresores y editores de literatura de la época, como Alonso Pérez y Miguel de Siles, en Madrid, o Sebastián de Cormellas, en Barcelona. Desde el volumen impreso por Angelo Tavano en Zaragoza en 1604 y hasta que la *Novena parte* vio la luz promovida por el propio escritor, gracias a la iniciativa de Alonso Pérez (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1617), podemos contar un total de veintinueve ediciones diferentes de las comedias de Lope, en su mayoría reediciones de las *partes* primera y segunda. Ese notable corpus editorial ayudó a transformar la imagen de Lope ante los lectores, pasando de ser considerado un «famoso poeta» (en la conocida como la *Parte primera*) a establecerse por derecho propio como «el Fénix de España» (*Parte VIII*)². No en vano, las comedias de Lope dominaron el panorama librario sin dejar hueco a ningún otro escritor de comedias, como ha puesto de manifiesto Moll³. Recuerda también justamente Dadson al respecto que:

Lope stands out as a publishing exception, in that, beginning at the end of the sixteenth century [...], he published his work (especially his poetry) regularly up to his death in 1635. He was one of the few, indeed perhaps the first writer in Spain to live off his writing, and all of this may have had an influence on other younger writers around him⁴.

Ciertamente, solo a partir del hiato que le impuso a Lope la prohibición castellana de 1625 comenzarán a aparecer nuevas propuestas editoriales con la intención de disputar la monarquía que había conseguido el padre de la comedia nueva entre los impresores y lectores por igual. Así, el nombre de otros dramaturgos empieza a sonar entre los aficionados al arte dramático como objeto de lectura: de Juan Pérez de Montalbán (*Para todos*, Madrid, Imprenta del Reino/Alonso Pérez, 1632) a Tirso de Molina (*Parte tercera*, Tortosa, Francisco Martorell/Pedro Escuer, 1634), pasando por el sorprendente y bien conocido caso de Ruiz de Alarcón (*Primera*

1. Para las primeras ediciones del teatro de Lope, se puede acudir a la síntesis que hemos realizado en Gómez Sánchez-Ferrer, 2015, pp. 129-162. En relación con el cambio que se deja notar a partir de la *Parte IX* en el control de Lope sobre su propia producción dramática, véase además Presotto, 2007.

2. Para el panorama general de la publicación de las obras de Lope, véase Grupo Prolope, 2004.

3. Moll, 2011, pp. 219-242.

4. Dadson, 2000, p. 48.

parte, Madrid, Juan González/Alonso Pérez, 1628)⁵. El abanico empezó a abrirse en lo que hasta ese momento había sido prácticamente una propuesta editorial unipersonal.

Por su parte, los volúmenes de Lope de Vega «y otros autores» que se publicaron en esos años son indicio asimismo de un progresivo cambio de estrategia iniciado tímidamente por impresores como Pedro Vergés, Diego Dormer (el mayor) o el Hospital de Nuestra Señora de Gracia, así como por editores de la talla de Jusepe Ginobart y Pedro Escuer. Su irrupción en el mercado del libro de ficción no evidencia solo una continuidad de las primeras colecciones lopescas con el nuevo modelo colectivo, sino que además ponen en el mapa un espacio particular para la comedia impresa: Zaragoza. No faltaría mucho para que allí se situara la nueva meca del teatro impreso gracias a los volúmenes de *Diferentes autores* que, entre 1630 y 1652, darían a conocer a los más importantes dramaturgos del momento. Como si vinieran a arropar a un Lope convertido ya en figura de referencia obligada se encuentran, en esa iniciativa, Juan Pérez de Montalbán, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Guillén de Castro o Pedro Calderón de la Barca⁶.

Una vez agotados los últimos recursos dramáticos de Lope en la imprenta tras su muerte, es fácil comprobar cómo el mercado vuelve los ojos decididamente al modelo ensayado por la colección de *diferentes autores*. La iniciativa parece centrarse entonces claramente en unos cuantos impresores madrileños en la más grande colección del siglo: *Comedias nuevas escogidas*. Con todo, merece la pena recordar que dicha colección no llegó sin que antes hubiera algunos escauceos con otras tentativas, como la desafortunada recopilación de *Doce comedias ejemplares de varios autores* (con licencia obtenida por Diego de Logroño en 1640), que terminará viendo la luz en 1652 como la *Flor de las mejores doce comedia de los mayores ingenios de España* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1652), *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas* (Alcalá, María Fernández/Tomás Alfay, 1651) o la breve serie de *Comedias, las más grandiosas* que se imprimió en Lisboa (1646-1653)⁷.

Volviendo a la última etapa de la vida de Lope, al filo de los años treinta, cuando nuestro dramaturgo sufría pensando que «solo para mí no hay licencia»⁸, empieza a florecer también un mercado de comedias en Sevilla que completaría con nuevos textos la difusión del teatro en letras de molde. Parece cada vez más claro que casos como el de *El burlador de Sevilla*, publicado por Simón Fajardo para ser vendido en volumen en una supuesta segunda parte de *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, no son una isla en medio del océano⁹. Lope se difun-

5. Véanse Vega García-Luengos, 1997 y 2003.

6. Véase Profeti, 1988.

7. Véase Profeti, 1978.

8. La queja, procedente de una carta dirigida a Antonio Hurtado de Mendoza (en Vega Carpio, *Cartas*, núm. 302, p. 407), es bien conocida y fue motivada precisamente por la publicación de la *Primera parte* de comedias de Ruiz de Alarcón.

9. Justo es recordar, asimismo, que la publicada como *Veinte y tres parte de sus comedias, y la mejor parte que hasta hoy se ha escrito*, supuestamente impresa en Valencia por Miguel Sorolla en 1629, es

dió también en comedias sueltas en esos años, y así lo demuestran las primeras ediciones de *Un castigo sin venganza* (Sevilla, Pedro Gómez de Pastrana, c. 1632) y *Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido* (Sevilla, Francisco de Lira, c. 1632-1634), bien estudiadas recientemente¹⁰. Esas son solo el botón de muestra de lo que debieron de dar de sí las imprentas sevillanas, que nos perfilan un ambiente mucho más complejo de lo que podría parecer si atendemos exclusivamente a las *partes* de comedias de Lope, y que nos ayuda a entender en su conjunto lo que ocurrirá a la muerte del dramaturgo.

Ese nuevo panorama editorial que estamos tratando de delinear, multiforme a la vez que —todavía— radicalmente lopesco, no surge de la nada. Las tendencias que se advierten entre 1625 y 1635 pueden prefigurarse ya con lo que ocurre a partir de 1614. En ese año, con la puesta en venta de la *Parte IV* (Madrid, Miguel Serrano de Vargas/Miguel de Siles), se aprecia un primer cambio significativo en la manera de publicar la obra dramática de nuestro autor. Una vez agotado el interés que llevó a reeditar frenéticamente sus primeras *partes*, lo más rentable comenzaba a ser publicar comedias novedosas.

Desde ese año, y en toda la década siguiente, la efervescencia con que se dieron a la imprenta las primeras comedias de Lope dio paso a un ritmo continuado en que prácticamente cada año se estamparon doce comedias nuevas salidas de la pluma de nuestro ingenio. Las *partes IX a XX*, en particular, consolidarán sin apenas cambios esa estrategia, aunque acelerando el paso a partir de la *Docena parte*, publicada en 1619. Acaso la única novedad que haya que notar en ese camino sea la inclusión, a partir de la *Trecena* (Madrid, viuda de Alonso Martín/Alonso Pérez, 1620), de las dedicatorias que el Fénix antepuso a cada una de sus comedias y que, sin cambiar en lo sustancial el modelo editorial, ayudaban indirectamente a individualizar los textos a pesar de su publicación adocenada¹¹. Sea como fuere, una vez recuperado el control de las comedias en su paso a la imprenta por el propio Lope¹², las peticiones de licencia se seguirán (en la mayoría de los casos en conjunto, como ocurre en los subciclos de las *partes IX-X, XI-XII, XIII-XIV, XV-XVI-XVII y XVIII-XIX*) hasta la publicación de la *Parte XX* en enero de 1625. En esa fecha Lope vería publicada la última de las *partes* que pudo controlar de cerca, aunque para entonces él no sabía que los años siguientes lo mantendrían alejado del contacto con su público a través de la imprenta¹³.

también en realidad edición sevillana de Simón Fajardo. Véase Cruickshank, 2002.

10. Para las prácticas de las imprentas sevillanas, véase Cruickshank, 1981 y, sobre todo, García-Reidy, Valdés Gázquez y Vega García-Luengos, 2021, y Madroñal, 2021.

11. Para su rentabilidad desde un punto de vista social y económico, véase el estudio de conjunto de Case, 1973.

12. Véase Presotto, 2007.

13. Para los pormenores y las consecuencias de dicha recuperación, véanse Grupo Prolope, 2004; López Martínez, 2015, pp. 1-17; Sánchez Lailla, 2016, pp. 1-16; y Sáez y Sánchez Jiménez, 2019, pp. 1-5. Por su parte, para la implicación de Lope en las *partes XIX y XX*, en particular, véanse García-Reidy y Plata, 2020, y Fernández Rodríguez y Gómez Sánchez-Ferrer, 2021.

2. DE LA PARTE XX A LAS PÓSTUMAS Y EL CAMBIO DE RUMBO EN LA EDICIÓN DE LA COMEDIA LOPESCA

En medio de todos esos cambios tiene lugar el final de las ediciones controladas por Lope y el comienzo de las póstumas, deudoras en gran medida de lo que había sido la publicación de sus obras desde los primeros años del siglo. A pesar de que la *Parte XX* de las comedias de Lope parecía decidida a afianzar las ediciones de sus comedias, iniciando con su publicación un nuevo ciclo (quizá junto con las *partes XXI* y *XXII*), el contexto editorial quiso que, por circunstancias absolutamente externas al dramaturgo y a su editor, pasaran casi diez años entre su primera publicación y la reanudación de la colección. Ese lapso de tiempo fue el necesario para hacer que cambiase por completo la relación entre el dramaturgo y los lectores.

La *Parte XX* se convirtió *de facto* en el final de un camino marcado por la figura del Fénix en la publicación de comedias. Su salida al mercado supuso un punto y aparte entre algunas propuestas temáticas y editoriales de las dos *partes* inmediatamente anteriores (la *XVIII* y la *XIX*, publicadas en 1623 y 1624, respectivamente) y las alternativas que estaban por venir, haciendo que cayesen en el olvido momentáneamente las comedias que estaban llamadas a componer un nuevo subciclo editorial. Los últimos diez años de vida de Lope, en lo que a la difusión impresa de su teatro se refiere, vinieron marcados por la recomendación de la Junta de Reformatión del 6 de marzo de 1625, que conducirá a la falta de concesión de nuevas licencias de impresión a libros de comedias y novelas por parte del Consejo de Castilla¹⁴. Mucho se dilataría, en consecuencia, la publicación de nuevas obras teatrales de nuestro dramaturgo, algo que parecía inminente a la vista de los preliminares de la *Parte XX*, en los que le deseaba a «Vuestra Merced, señor lector, se entretenga con estas comedias lo mejor que pueda hasta la *Parte veintiuna*»¹⁵.

El hecho de que esta fuera la última edición del teatro de Lope de Vega que obtuvo legalmente las licencias para imprimirse y venderse en Castilla explica, entre otras cosas, que sea la *parte* con más reediciones desde la primera (con tres en Madrid: viuda de Alonso Martín/Alonso Pérez, 1626; Juan González/Alonso Pérez, 1627, y Juan González/Alonso Pérez, 1629; y una en Barcelona: Esteban Liberós/Rafael Vives, 1630). Eso es todo lo que quedó de una empresa que todavía aspiraba a tener un largo recorrido, como lo demuestra el hecho de que el 6 de marzo de 1626 pidiera Lope licencia precisamente para dar a la estampa las que habrían de haber sido las *partes XXI* y *XXII*. Diego González Villarroel, al recibir esa petición, no dudó en revocarla, y no solo por la consabida falta de nuevas licencias castellanas, sino porque en ese tiempo ya habían salido a la venta además dos ediciones con-

14. Al respecto siguen siendo de obligada consulta Cayuela, 1993 y Moll, 2011, pp. 177-192.

15. En Fernández Rodríguez y Gómez Sánchez-Ferrer, 2021, p. 105.

trahechas, impresas con toda probabilidad en Cádiz por Juan de Borja¹⁶. Dichas prácticas vendrían a darle la razón a Lope cuando se quejaba en *La Dorotea*, bajo la máscara de su amigo Francisco López de Aguilar, de

la libertad con que los libreros de Sevilla, Cádiz y otros lugares del Andalucía (con la capa de que se imprimen en Zaragoza y Barcelona, y poniendo los nombres de aquellos impresores) sacan diversos tomos en el suyo, poniendo en ellos comedias de hombres ignorantes, que él jamás vio ni imaginó, que es harta lástima y poca conciencia quitarle la opinión con desatinos¹⁷.

En su periplo, la *Parte XX* no solo supuso el final de las ediciones de teatro tal y como se habían conocido hasta ese momento, sino que se convirtió —sin quererlo— en el último representante de una manera antigua de publicar teatro. Entre 1625 y 1634, las reediciones de la *parte* se enfrentaron, en primer lugar, a una serie de ediciones fraudulentas que intentaron llenar el vacío dejado por los editores madrileños para contentar las demandas de los lectores con nuevos productos editoriales. Cruickhsank recordaba muy justamente que «mientras los escritores se volvían a los impresores aragoneses, que aún no habían sido afectados, las imprentas castellanas seguían imprimiendo comedias utilizando el nombre de impresores del reino de Aragón»¹⁸. No debería extrañar, en consecuencia, que aparezcan ahora los nombres de bien conocidos impresores sevillanos (Simón Fajardo, Manuel de Sande, Pedro Gómez de Pastrana...) asociados a las incipientes comedias sueltas y, junto a ellos, los aragoneses Diego Dormer, Pedro Lanaja Lamarca, Pedro Blusón o Juan de Ibar, que fueron los artífices de que se sustituyera poco a poco entre los lectores el modelo de las *partes* lopescas por los libros de varios autores.

Esos dos modelos son los que marcarán el nuevo rumbo de la edición de comedias, dejando atrás con ello a Lope. El poeta vio cómo sus comedias empezaban a aparecer impresas, asociadas a los nuevos modelos librarios, en otras ciudades a las que probablemente no pudiera haber extendido su influencia. Con todo, lo más interesante es constatar que el modelo lopesco aparecía cada vez en menor proporción, en relación con las nuevas propuestas editoriales (sueitas, *partes* individuales de dramaturgos más jóvenes o *partes* de *diferentes autores*). En la última década de su vida salieron todavía a la luz las reediciones de la llamada *Primera parte* (Zaragoza, Juan de Larumbe/viuda de Pedro Freis, 1626) y de la *Parte XIX* (Valladolid, viuda de Francisco de Córdoba y Jerónimo Morillo/Antonio Vázquez de Velasco, 1627), pero poco faltaba para que se impusiera definitivamente el modelo de la *parte* colectiva, precisamente a partir de la *Parte veinte y dos de las comedias*

16. El caso ha sido estudiado con cierto detenimiento por Bouza, 2011, y toda la documentación relacionada se puede consultar en el legajo 46081 del Archivo Histórico Nacional. Asimismo, para el contexto en el que se produjo la petición, merece la pena leer el reciente trabajo de Gómez, 2022. Por otra parte, es indudable el papel destacado de las imprentas sevillanas en estos años, que cada vez conocemos mejor gracias a estudios como el de García-Reidy, Valdés y Vega García-Luengos, 2021, pp. 285-289. Más sorpresas probablemente puedan encontrarse próximamente en ISTAE.

17. En Vega Carpio, *La Dorotea*, p. 10.

18. Cruickshank, 2002, pp. 230-231.

del *Fénix de España*, Lope de Vega Carpio, y las mejores que hasta ahora han salido (Zaragoza, Pedro Vergés/Jusepe Ginobart, 1630). Ni siquiera el intento del padre de la comedia nueva por recuperar el control de su obra en la imprenta barcelonesa en 1634, con su edición de *El castigo sin venganza*, y la publicación de dos nuevos volúmenes de comedias en 1635 (las *partes XXI* y *XXII verdaderas*) debió de ser suficiente para hacer frente a las prácticas que los editores habían echado a andar al margen del madrileño. Poco tiempo le quedaba ya, además, para enderezar en su favor el camino tomado por el teatro impreso en esos años. Como recuerda Dixon¹⁹, aunque «el viejo dramaturgo se anima a reanudar la serie de tomos de doce, y consigue privilegios para otros tres [...] Cuando recibe su tasa [de la *Parte XXI*], el 5 de septiembre, el Fénix ha muerto ya». Para entonces, son varios los textos que ya habían sido editados en sueltas o en otras colecciones (comenzando por *El/Un castigo sin venganza*), y el proyecto editorial lopesco se limitaría a cerrarse como pudo al cuidado del yerno del escritor, Luis de Usátegui, su hija, Feliciano, y su amigo, José Ortiz de Villena²⁰.

La *Veinte y una* (Madrid, viuda de Alonso Martín/Diego Logroño, 1635) y la *Veintidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España* (Madrid, viuda de Juan González/Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Vergés, 1635) son las últimas que podemos considerar en rigor como integrantes del plan dispuesto y llevado a cabo por Lope, aunque todavía debió de concebir un volumen más que acabó junto con los anteriores en la petición de licencias de la primavera de 1635. Ese tomo, que jamás llegó a ver la luz, acaso aspirase a funcionar como una reivindicación de la obra del Fénix frente a los editores que se habían aprovechado de su nombre en los años anteriores, volviendo a pasar por las prensas lo que hoy consideraríamos algunos de sus «grandes éxitos». Las comedias que habrían de componer ese volumen las conocemos, afortunadamente, gracias al propio privilegio, por lo que es fácil constatar que estaba previsto incluir en ese volumen sobre todo comedias urbanas (*La noche toledana*, *La dama boba...*) y palatinas (*El llegar en ocasión*, *El perro del hortelano...*) junto a alguna otra histórica (*Los Benavides*)²¹. La nueva petición de licencias para dichas *partes* en torno a abril de 1635 evidencia, además, la intención del dramaturgo de dar a la estampa las *partes Veinte y una* y *Veintidós* como hoy las conocemos, movido por «el interés del comediógrafo por reunir obras pertenecientes a su última producción dramática, a partir de la década de los veinte, con una coherencia que por diversas razones la crítica ha percibido en las *Partes* supervisadas por Lope antes de la prohibición para imprimirlas el reino de

19. Dixon, 1996, p. 60.

20. Para su importancia en esta empresa editorial póstuma, véase Pedraza Jiménez, 2022.

21. Véase al respecto el trabajo de Moll, 2011, pp. 222-223. Él fue uno de los primeros en estudiar con rigor las comedias publicadas póstumamente por Lope y en llamar la atención sobre el legajo 648 del Archivo Histórico Nacional para conocerlas.

Castilla»²². El resultado, pese a todo, ha de tomarse con cautela, pues un caso tan sonado como el de la confusión del texto de *Amor, pleito y desafío*, sustituido en la *Parte XXII* por una comedia de Juan Ruiz de Alarcón (*Ganar amigos*), no deja lugar a la duda sobre los problemas que su impresión póstuma encierra²³.

Es justo señalar, aun así, la continuidad que se da en relación con las *partes* anteriores, tanto en el contenido como, sobre todo, en el ámbito material. Los talleres de donde salieron los nuevos volúmenes podrían considerarse una garantía más a la hora de pensar que existía una prolongación de la empresa lopesca. La viuda de Alonso Martín (Francisca de Medina), en el primer caso, y la viuda de Juan González (Catalina del Barrio y Angulo), en el segundo, aseguran una cohesión incluso formal con las *partes* anteriores. Así, si bien no se encuentra en la portada de ninguna de las dos ediciones el característico sagitario que había asentado ya una imagen editorial bien definida en las ediciones anteriores²⁴, reaparecen ornamentos bien conocidos por los más antiguos lectores de Lope: muy llamativa resulta en este sentido, por ejemplo, la presencia sistemática en el encabezamiento de todas las comedias de la *Parte XXI* de la misma faja con un mascarón que se estampara en la *princeps* de la *Parte XX*. La vuelta a unas costumbres editoriales conocidas y asentadas es lógica, en todo caso, si tenemos en cuenta que Medina había sido la encargada también de la edición de las *partes XIII* (1620 y 1621), *XV* (1621), *XVI* (1621 y 1622) y de la *princeps* de la *XX* (1625), mientras que Juan González (en la imprenta de su mujer)²⁵ había sido responsable de las primeras ediciones de las *partes XVIII* (1623) y *XIX* (1624), así como de la reedición de la *XX* (1625 y 1626)²⁶.

Los editores encargados de costear dichas ediciones, por su parte, también marcan una clara línea de continuidad con los anteriores. Si bien antes de 1625 el verdadero protagonista de la empresa editorial lopesca había sido Alonso Pérez, la carrera por publicar los nuevos volúmenes con cierta urgencia hace que no queden muy lejos de su área de influencia los nuevos editores²⁷. Diego de Logroño, responsable de la *Parte XXI*, había sido «bautizado en la parroquia de Santiago

22. Gómez, 2022, pp. 183-184.

23. Para conocer más sobre esta confusión, que ya fue notada por La Barrera, 1890, p. 487, remitimos a la próxima publicación de la *Parte XXII* que están preparando Marco Presotto y Fausta Antonucci en el marco de los proyectos del Grupo Prolope. Aprovechamos, asimismo, la ocasión para dejar constancia de nuestro agradecimiento a los dos investigadores por su ayuda y sus constantes sugerencias en relación con la edición de *La carbonera* que estamos ultimando y que se publicará próximamente también en la *Parte XXII*.

24. Para las interpretaciones de dicha marcha editorial, véanse Sánchez Jiménez, 2016 y Arellano, 2022.

25. Para una síntesis de todo lo que se sabe de ella, véase Agulló y Cobo, 1992, vol. II, p. 22.

26. Véanse López Martínez, 2015; Sánchez Lailla, 2016; Sáez y Sánchez Jiménez, 2019; García-Reidy y Plata, 2020; y Fernández Rodríguez y Gómez Sánchez-Ferrer, 2021.

27. Merece la pena recordar que Alonso Pérez apenas publicó más volúmenes de teatro tras las sucesivas reediciones de la *Parte XX*. Las únicas excepciones fueron *La vega del Parnaso* (Madrid, Imprenta del Reino, 1637) y las dos *partes* de comedias de su hijo (Madrid, Imprenta del Reino, 1635 y 1638, respectivamente).

el 7 de diciembre de 1597, siendo sus padrinos Alonso Pérez de Montalbán y su mujer»²⁸. El lazo de familiaridad con el editor de cabecera de Lope parece aval más que suficiente para el nuevo editor, que había comenzado su actividad profesional en 1626 y que todo indica que se mantuvo vinculada a la edición de teatro. En 1640, al menos, había conseguido una licencia para imprimir un libro de *Doce comedias ejemplares de varios autores* y algo más tarde, en 1644, se resolvió un pleito que tenía con su hermano precisamente por la distribución de «una partida de comedias impresas y manuscritas y libros y una cabeza vaciada de yeso del rostro de Lope de Vega»²⁹.

En relación con Pedro Vergés³⁰ y Domingo Palacio, por su parte, destaca sobre todo la actividad del segundo en el ámbito del teatro impreso. A él se deben ediciones tan significativas como la *Parte treinta y siete de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, Melchor Alegre, 1671) o las dos partes de los *Rasgos del ocio* (Madrid, José Fernández Buendía, 1661 y Madrid, Domingo García Morrás, 1664). Lo más interesante para el caso que aquí nos ocupa, sin embargo, son las relaciones que existían, una vez más, con Alonso Pérez: el primer hijo de Vergés fue bautizado el 25 de octubre de 1630 apadrinado por el mayor de los editores, mientras que su cuarta hija, Ángela, «recibió las aguas bautismales el 15 de marzo de 1637 figurando en la partida como padrinos el librero Domingo de Palacios y su mujer»³¹. Más allá de esos vínculos personales (y profesionales), cabe la posibilidad de pensar, además, que este último editor fuera el artífice también de que se promoviera la *Parte XXIII* de comedias de Lope. Su actividad en el mundo del libro se extenderá a otros volúmenes de teatro con el auge de la colección de *Comedias escogidas* (en particular, en las *partes VII, VIII, XIV, XIX, XXV, XXXVII y XXXIX*), y acaso sea en el contexto de esa actividad en donde deberíamos encajar también la aparición de la *Parte veinte y tres de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio*, impresa por María de Quiñones (a costa de Pedro Coello) en 1638, probablemente tras haber adquirido la licencia concedida en 1636 que se imprimió en los preliminares del volumen. No se puede descartar, cuando menos, que Domingo de Palacio cumpliera un papel importante precisamente en la venta de las licencias, pasando el testigo a Pedro Coello, con quien parece claro que tuvo negocios en los años cuarenta del siglo³².

Sea como fuere, con la renovación de los editores, Lope se podía presentar ya en moldes renovados ante los lectores. Con el trabajo realizado en la imprenta de María de Quiñones, a costa de Pedro Coello (quien a menudo alternaba sus funciones con Manuel López en las numerosas ediciones teatrales de la impresora),

28. Agulló y Cobo, 1992, vol. II, p. 160.

29. Agulló y Cobo, 1992, vol. II, p. 160. Para más datos sobre su actividad editorial, véase Moll, 2011, pp. 232-233.

30. No debe confundirse este editor y librero de actividad madrileña con el homónimo zaragozano, que trabajó aproximadamente en las mismas fechas. Para desambiguar basta con revisar los datos ofrecidos por Agulló y Cobo (1992, vol. II, pp. 332-334), para el madrileño, y Velasco de la Peña (1998, pp. 211-222), para el zaragozano.

31. Agulló y Cobo, 1992, vol. II, p. 332.

32. Véase Agulló y Cobo, 1992, vol. II, p. 333.

parece claro que se rejuvenece la estética de la *parte* para su puesta en venta. Indicio de ello puede ser, al menos, el escudo heráldico del señor de Terán que se ve en la portada, señal que después será característica de las colecciones de varios autores³³. Con todo, un dato nos permite vincular todavía esta edición con el Lope de 1625: el largo elogio al linaje de don Gutierre Domingo de Terán que hace Manuel de Faria e Sousa, poeta lusitano y amigo de Lope a quien el Fénix le dedicara en la *Parte XX* su última comedia, *El marido más firme*, como adalid de la lucha contra el gongorismo³⁴. Sin embargo, en el mercado debió de aparecer el nuevo libro ya arropado por los de otros autores que empezaban a inundar los anaqueles de las librerías y que precisamente Pedro Coello y María de Quiñones estaban preparando. Entre sus ediciones, merece la pena recordar la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, María de Quiñones/Pero Coello y Manuel López, 1636), la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, María de Quiñones/Pedro Coello, 1637) o la *Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas* (Madrid, María de Quiñones/Pedro Coello, 1640).

El panorama que hemos trazado hasta aquí debe completarse, necesariamente, con un giro notorio de la tradición editorial de Lope hacia Zaragoza. Si ya con Coello y Quiñones las formas lopescas encuentran acomodo en un nuevo formato más cercano al de los dramaturgos jóvenes, las *partes XXIV* y *XXV* tendrán cabida directamente en las imprentas zaragozanas, el espacio en que se estaba asentando, por derecho propio, la edición de las colecciones de *diferentes autores*. Una nueva saga de librerías e impresores parecen hacerse cargo, en este momento, de la difusión del teatro lopesco, con Pedro Vergés el mayor (el impresor zaragozano) y Roberto Deuport, su cuñado, como referentes indiscutibles desde el punto de vista lopesco. La nueva incursión editorial, pese a todo, poco conservaba ya de lo que había sido la intención de Lope cuando se puso al frente de la edición de sus comedias. Como señala Jesús Gómez³⁵:

en ambas [*partes*] escasean las comedias auténticas fechadas a partir de la década de los veinte [...]. En cambio, predominan de manera absoluta las datadas con anterioridad y hay algunas, como *Los embustes de Fabia* (1588-1595) en la *XXV*, caracterizadas por la irreverencia propia del primer Lope. De este modo el proyecto editorial de las *Partes* se vería definitivamente alterado después de 1635, con o sin mediación de albaceas literarios próximos a Lope de Vega, por la divergencia entre la «muerte del autor», nada metafórica ni hermenéutica en este caso, y el legado póstumo de su obra.

Las últimas incorporaciones a la lista de *partes* de comedias de Lope, por mucho que se presentasen ante el lector como *perfectas y verdaderas*, basculan claramente hacia la actividad que se desarrolló en torno al Hospital de Nuestra Señora

33. Para su importancia en las colecciones de *Diferentes autores* y *Comedias nuevas escogidas*, merece la pena volver una vez más a Profeti, 1988. Para un acercamiento más ordenado a la segunda de las colecciones, se puede consultar también Gómez Sánchez-Ferrer, 2017-2018.

34. Véase al respecto la introducción y las notas de Monzó Ribes a su edición de Vega Carpio, *El marido más firme*, vol. II, p. 921.

35. Gómez, 2022, p. 183.

de Gracia. Velasco de la Peña³⁶ da noticia de que «el 21 de noviembre de 1635 los regidores [...] llamaron a Diego Dormer, el mayor, y a los tipógrafos Pedro Vergés y Juan de Lanaja para que regentasen las prensas de dicho Hospital». Merece la pena tomar buena nota de dichos nombres pues, aunque el encargo no durase más de un año, en torno esa encomienda se dan cita ya los principales impresores y editores de teatro (y de literatura) de la ciudad; los mismos que darían el empuje necesario a la colección de *Diferentes autores*. Merece la pena recordar las palabras de Cayuela para entender mejor el cambio, pues tras «un periodo de excepcional esplendor con el hallazgo de la fórmula de las *Partes de comedias*, decayó bruscamente, a la par que surgió una nueva fórmula editorial: la colección de *Diferentes autores*»³⁷.

El magno proyecto editorial de las comedias de Lope se puede dar por acabado con la *Parte XXIII*, ya que la aparición de las tardías *Partes XXIV* y *XXV* de 1641 y 1647³⁸ no debería ser impedimento para darse cuenta de la continuidad que se produjo con la *Parte veinte y cuatro de las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio, y las mejores que hasta ahora han salido* (Zaragoza, Diego Dormer/Jusepe Ginobart, 1633 [1632?]) y con la *Parte veinte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España* (Zaragoza, Hospital de Nuestra Señora de Gracia / Pedro Escuer, 1632). La obra de Lope se integraba así finalmente en la producción editorial de figuras tan relevantes como la de Pedro Escuer, costeador también de otras ediciones de la serie de *Diferentes autores*, como las *partes XXVIII* (Huesca, Pedro Blusón / Pedro Escuer, 1634), la *XLI* (Zaragoza, Hospital de Nuestra Señora de Gracia/Pedro Escuer, 1646), la *XLII* (Zaragoza, Juan de Ibar/Pedro Escuer, 1650).

Un último añadido debe hacerse para tener el panorama completo de la producción lopesca impresa tras su muerte, pues no fueron pocas las *partes* espurias que debieron de circular (en su momento o algo más tarde) pasando por verdaderas ediciones de las comedias de Lope. Ya la *Parte XXIII* había conocido una falsificación sevillana con pie de imprenta de Valencia, Miguel Sorolla/Luis de Soto Velasco, 1629³⁹. No fue, sin embargo, la única. La recopilación de comedias —todas ellas sueltas— atribuidas espuriamente a la pluma del Fénix encubría una actividad que pronto tuvo continuidad con las falsas *Parte XXV* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631 [Sevilla, Simón Fajardo, Pedro Gómez de Pastrana *et al.*, c. 1630]), *XXVI* (Zaragoza, 1645 [?]), *XXVII* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1633 [Sevilla, Manuel de Sande, c. 1633]) y *XXIX*, «Huesca, Pedro Lusón [*sic*], 1634» [Sevilla, Manuel de Sande, Simón Fajardo *et al.*, c. 1634]⁴⁰.

36. Velasco de la Peña, 1998, p. 214.

37. Cayuela, 2011, pp. 371-372.

38. A ellas es necesario añadir un impreso más, ya desvinculado de las *partes* pero que vuelve a tener por protagonistas a los mismos editores e impresores: las *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales, con sus loas y entremeses, de Lope de Vega* (Pedro Vergés/Pedro Alfay, 1644).

39. Véase al respecto Hernández González, 1992. Para su identificación como edición sevillana, véase Cruickshank, 2002.

40. Para un panorama de las conocidas como *partes extravagantes* sigue siendo fundamental la consulta de los trabajos de Rennert, 1906; Heaton, 1924 y 1925; Williamsen, 1973; Cruickshank, 1989; Hernández González, 1992; y Vega García-Luengos, 2000. Téngase en cuenta también que, aparte de las

Si algo queda claro, a la vista de todo lo anterior, es que se mantuvo la demanda del teatro lopesco en volúmenes con comedias adocenadas prácticamente hasta mediados de siglo, si bien las circunstancias cambiaron radicalmente a la muerte del poeta y las supuestas continuaciones de su publicación (incluidas las *verdaderas y perfectas partes* de sus obras) pronto se acercaron a los nuevos modelos editoriales, bien por asemejarse a los volúmenes de varios autores o bien por tomar la suelta como modelo de difusión, ocasionalmente encuadernada y vendida junto con otras tantas comedias. Asimismo, la aparición entre los lugares de impresión en los falsos pies de imprenta de Zaragoza o Barcelona acaso refleje el interés de los lectores más allá de Castilla, aunque en ningún caso debería servir para despistar a los estudiosos sobre el origen sevillano de muchas de ellas⁴¹.

3. LA CARBONERA (PARTE XXII) O LO QUE MANOS E ISTAE PUEDEN ENSEÑARNOS DE LA DIFUSIÓN PÓSTUMA DEL TEATRO LOPESCO

Ante las múltiples vías de transmisión de las comedias tras la muerte del dramaturgo merece la pena volver los ojos a algunos casos concretos y bien representativos. Así ocurre, a nuestro juicio, con *La carbonera*, que creemos que constituye uno de los textos más interesantes para evidenciar la situación, pues reúne en una sola obra casi todas las posibilidades de divulgación apuntadas hasta aquí de manera general. De dicha comedia existen dos ediciones en *parte* (la primera, en la colección de «Lope de Vega y otros autores» de Zaragoza; la segunda dentro de las *partes verdaderas* póstumas del dramaturgo madrileño), un manuscrito parcial y dos ediciones en sueltas (o acaso desglosadas de algún impreso mayor hoy perdido). La casuística es rica y variada y nos permitirá abordar, desde lo concreto y en estrecha relación con algunos proyectos actuales de Humanidades Digitales, las formas en que las comedias de Lope se transmitieron póstumamente.

En primer lugar, es necesario tener en cuenta que la comedia que aquí nos ocupa, probablemente escrita entre 1623 y 1626⁴², nos ha llegado en dos versiones textuales diferentes en más de cien versos y en múltiples cuestiones de detalle, lo que pone ya de manifiesto algunos de los problemas a los que nos enfrentamos a la hora de dar valor a las ediciones de las *perfectas y verdaderas partes* de comedias póstumas de Lope⁴³. La primera versión fue publicada en la *Parte veinte y dos de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido* (Zaragoza, Pedro Vergés/Jusepe Ginobart, 1630). Es la tercera del volumen y, como su título nos hace suponer, son varias las comedias totalmente ajenas al Fénix en ese libro, aunque todas aparecen atribuidas a su pluma, sin excepción. Así, junto a piezas como *Quien bien ama, tarde olvida*, *El marqués de las*

partes aquí indicadas, Fajardo cita también una *Parte XXVIII* de la que no hemos podido conseguir más información; véase Rennert, 1906, pp. 101-102.

41. Para el estudio en detalle del contexto editorial de estas *partes*, remitimos una vez más a los trabajos de Williamsen, 1973; Cruickshank, 1981; y Profeti, 1988, pp. 62-68.

42. Véase Morley y Bruerton, 1968, pp. 298-299.

43. Dejamos de lado un análisis detenido de las dos versiones textuales, que tendrá que esperar a la edición crítica de la obra que estamos preparando.

Navas o *En los indicios, la culpa* (varias de ellas de autoría dudosa), se encuentran otras claramente espurias, como *Di mentira y sacarás verdad* (de Matías de los Reyes), *La verdad sospechosa* y *Nunca mucho costó poco*, que es en realidad *Los pechos privilegiados* (ambas de Ruiz de Alarcón).

Dicha edición se adelantó en cinco años a la *verdadera parte* lopesca en la que terminó por publicarse la comedia en su otra redacción y no parece en ningún caso que se hubiese previsto su incorporación a las *partes XXI* o *XXII* contrahechas, impresas en Cádiz, que sabemos que circularon antes de ella, pues conservamos el índice de los dos volúmenes⁴⁴. La *Ventidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España, frey Lope de Vega Carpio* en la que volvió a estamparse cuenta con una ventaja con respecto a la anterior, pues fue preparada para pasar por las prensas nada menos que por Luis de Usátegui y Feliciano de Vega, dejando bien claro en la portada que se trata de las obras «sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido». El marchamo, si bien no se puede negar lo que tiene de estratagema comercial, parece apuntar precisamente a la adulteración que las obras lopescas habían sufrido en las ediciones anteriores (en el caso que aquí nos interesa, el de *La carbonera* en la edición zaragozana). Si consideramos esta edición como la más autorizada, en tanto que la familia más cercana del escritor se pone en primera fila como garante de los textos, sin duda habríamos de desestimar la extraña redacción publicada inicialmente en Zaragoza. Sin embargo, una lectura atenta de las dos versiones hace muy difícil identificar cuál puede ser preferible, pues todas las diferencias que existen entre ellas pueden considerarse como lecturas equipolentes, resultado casi siempre de una reescritura de la comedia con una finalidad estética (quizá derivada en algún caso de una revisión el texto tras su paso por la escena) que no permite identificar claramente variantes producidas por problemas de transmisión textual.

Lo más interesante de cara a este trabajo, a la vista de las dos ediciones en *partes* y de sus orígenes tan dispares, es comprobar que el resto de la tradición antigua se divide claramente a partir de ellas. Mientras que la redacción publicada en la edición zaragozana de 1630 volverá a aparecer en el único manuscrito —parcial— de la comedia que hoy conservamos⁴⁵, la otra versión, autorizada por la hija y el yerno del poeta, pasará más tarde a las dos ediciones sueltas subsiguientes. En este punto es en el que parece indispensable acercarse al estudio de la tradición textual de la comedia desde el conocimiento acumulado en las bases de datos mencionadas en el título de este artículo y, sobre todo, a partir de la metodología de análisis que en ellas se sigue y que nos permitirá colocar cada uno de los testimonios con mayor precisión en el lugar que le corresponde. En las últimas páginas de nuestro artículo

44. Bouza, 2011.

45. Pese a que Paz y Meliá, 1934, vol. I, núm. 561, p. 79, indica que se trata de un manuscrito con letra del siglo XVIII, parece un claro error, a la vista del documento. Agradezco encarecidamente para el análisis de este manuscrito, en los términos en que se verá en las páginas siguientes, la generosa ayuda de Alejandro García-Reidy.

trataremos de analizar los distintos testimonios intentando dejar constancia de lo que MANOS e ISTAE pueden enseñarnos o lo que nos pueden tener reservado para su análisis en un futuro cercano en casos como este.

3.1. *El manuscrito Mss/17449-12 de la Biblioteca Nacional visto desde MANOS*

El manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (Mss/17449-12) recoge solamente el tercer acto de la comedia que aquí nos interesa, y lo hace a partir de su primera redacción conocida, la misma que aparece publicada en la *parte* zaragozana. Se trata de un documento de 18 hojas, numeradas modernamente a lápiz, con letra clara y cuidada, que copia el texto a una sola columna con una media de entre 26 y 28 líneas por página, disparidad que se debe exclusivamente a la aparición de las acotaciones entre filetes. Llama la atención la regularidad y la sistematicidad con que está copiado todo el manuscrito. El documento se encuentra, además, rubricado al final (tres rúbricas iguales de trazo rápido).

Merece la pena señalar, antes de continuar, la posibilidad de que el manuscrito se escribiera entre 1630 y 1635, los años de sequía editorial que median entre las *partes* XX y XXI de Lope. Desde luego, las circunstancias externas de difusión del texto en su doble versión parecen apuntar a ese lugar intermedio entre las dos publicaciones de la comedia (la zaragozana y la madrileña). Se podría vincular el manuscrito —si se prueba como cierta esta hipótesis— con una de las copias que los libreros del momento hicieron con la intención de venderlas en un Madrid carente por completo de novedades editoriales, pero atento al mercado editorial de las sueltas y las *partes* que comenzaba a asentarse en otros lugares de la Península. Si bien no se pueden descartar el azar o la cercanía como razones para explicar otras circunstancias de composición, la coincidencia entre el texto del manuscrito y el publicado en Zaragoza hacen que resulte, *a priori*, plausible y sugerente pensar que existe un vínculo directo y cercano entre los dos. Es justo señalar, con todo, que la letra de nuestro manuscrito no se corresponde con la de ninguno de los libreros que sabemos que se dedicaron a tales prácticas (Diego Martínez de Mora, Matías Martínez o Antonio Noguera) ni a ninguno de los copistas que trabajaron para ellos⁴⁶. Asimismo, aunque no se pueda descartar algún tipo de vínculo con la única puesta en escena de la comedia de la que tenemos constancia, como veremos más adelante, ante la regularidad y la limpieza de los trazos de la primera mano del manuscrito creemos que lo más prudente será comenzar a buscar en esa dirección.

Sea como fuere, y más allá de posibilidades más o menos especulativas, la escritura de nuestro copista tiene rasgos poco llamativos a simple vista y acaso sea necesario un análisis automatizado como el que se está ensayando en los últimos años en MANOS para descubrir su verdadero origen y, en consecuencia, los víncu-

46. Remitimos a las fichas correspondientes de MANOS para más información: <http://manos.net/people/128-diego-martinez-de-mora>, <http://manos.net/people/127-matias-martinez> y <http://manos.net/people/175-antonio-noguera>.

los que puedan existir con los vericuetos por los que transitó el texto⁴⁷. En nuestro caso, el análisis de la letra del copista apenas nos permite señalar algunas letras características, como la *f*24, la *p*9 o *p*29, la *y*32, la *z*4 o *z*34 y el *que*43⁴⁸. Desgraciadamente, todas ellas son demasiado frecuentes como para resultar suficientes de cara a la identificación del copista. De hecho, pese a ese mapa de letras que nos acerca un poco más al momento de composición del manuscrito gracias al protocolo de análisis seguido en MANOS, no hemos sido capaces de identificar a ninguno de los copistas incluidos en su base de datos. Aun así, no nos cabe ninguna duda de que ese es el camino que nos permitirá encontrarlo con poco esfuerzo en un futuro próximo.

En el manuscrito se aprecia, asimismo, la intervención de una segunda mano que no solo corrige algunas de las malas lecturas del texto original, sino que, además y sobre todo, enjaula varios versos de la comedia, casi siempre en las tiradas más largas o en los momentos de descanso que traen consigo los sonetos, probablemente para agilizar la acción de la trama. Si bien no se puede asegurar taxativamente que esta intervención sea consecuencia directa de una puesta en escena del texto, y menos aún que esta sea la versión que «fue representada por Pedro de la Rosa, en el Retiro, el 25 de junio de 1636»⁴⁹, no es descartable que esos cambios se deban a un uso —quizá secundario— para la escena. Merece la pena constatar, en todo caso, que esta segunda mano no es la misma que copia la mayor parte del texto en el resto del manuscrito. Las diferencias se dejan notar tanto en los rasgos de la propia letra (en la que sobresalen, al menos, los trazos propios de la *b*1 o de la *d*20, ausentes de la costumbre escrituraria de la primera mano) como una tinta que, a falta de un análisis técnico en profundidad⁵⁰, parece distinta por su color a la utilizada por la primera mano.

Sea cual sea la posición de este manuscrito en el *stemma* general de la obra, parece claro que algunas de las circunstancias (editoriales y escénicas) de los años presentados en la primera parte de este trabajo están afectando directamente a su producción. Y es que, cuando menos, evidencia los problemas de control que existieron a la hora de fijar un texto fiable de la obra del Fénix tras su muerte.

47. Para una descripción general del proyecto, que trata de analizar y reunir en una base de datos todos los manuscritos teatrales del Siglo de Oro, véase Greer, 2017; véanse también de manera particular para el reconocimiento automático de la escritura manuscrita las pp. 452 y 458-466. Para la tecnología de *handwritten text recognition* que sustenta dicho acercamiento y para ver los resultados obtenidos precisamente en el campo del teatro del Siglo de Oro, véase además Hernández Tornero *et al.*, 2018.

48. Para las referencias a las letras, véase la tabla confeccionada por Greer, disponible en <http://manos.net/letter-forms>.

49. Ruiz Morcuende, en Vega Carpio, *La carbonera*, p. LVI. La documentación que da pie a este dato se puede encontrar en Shergold y Varey, 1963, p. 219, así como en DICAT y CATCOM; véase Ferrer Valls (dir.), 2008 y Ferrer Valls *et al.*, 2012-2022.

50. Sin duda, para determinar el uso de una tinta realmente diferente lo ideal sería llevar a cabo un análisis como los que ha realizado Boadas, 2020, a partir de los autógrafos de Lope de Vega. Desgraciadamente, la tecnología necesaria para dicho análisis queda todavía fuera del alcance de la mayor parte de los investigadores.

3.2. Las ediciones sueltas de la comedia vistas desde ISTAE

Si bien todos los datos anteriores en relación con el manuscrito muestran las circunstancias de circulación de la primera versión de la comedia, resulta especialmente interesante comprobar que será la segunda versión de la obra, la publicada en la *verdadera parte XXII*, la que se reeditará poco más tarde en el siglo. Tras la edición preparada por Luis de Usátegui, la circulación en sueltas parece que favoreció especialmente a nuestro texto. En la actualidad conservamos otras dos publicaciones distintas que vinieron a engrosar el incipiente mercado de la comedia suelta, aunque es probable incluso que en su día existieran más ediciones de las que hoy conocemos. Así, al menos, lo sugiere la noticia de Ruiz Morcuende, que asegura que «en el British Museum se conserva una edición suelta con el título de *Doña Leonor de Guzmán, hermana de don Pedro el Cruel*»⁵¹. Pese a nuestras pesquisas dentro y fuera de las bibliotecas londinenses que tienen la mayor parte del teatro español áureo, y aunque hemos contado con la ayuda directa de los bibliotecarios, no hemos conseguido más información sobre esa posible edición.

Basta, aun así, con las dos ediciones conocidas para constatar que el texto debió de tener una difusión considerable en su momento, acaso vinculable una vez más con los años en que la falta de nuevos libros en Castilla obligaba a buscar alternativas editoriales. La primera edición suelta que tenemos presenta algunos enigmas de interés. La conocemos gracias exclusivamente a un ejemplar único conservado en la British Library con la signatura 11728.h.3.(10.), que responde a la siguiente descripción bibliográfica y colación:

LA CARBONERA. | COMEDIA FAMOSA. | DE LOPE DE VEGA CARPIO. | Hablan en ella las personas siguientes. | [dram. pers. a 3 col.] | IORNADA PRIMERA. | *Salen el Rey don Pedro, don Iuan, don Fer- | nando, y gente.* | *Re. no me acuerdo è mi vida auer entrado | ciudad infigne, en ti fin alegría,*

[final] en cuyas bodas, Senado, | fe acaba la Carbonera. | F | N

4.º; E [...]; 16 h.; L. red. y curs.; 4 pliegos.

Tit: La Carbonera. | De Lope de Vega Carpio.

Reclamos guillotizados.

Dicha edición, que no hemos podido ver más que en reproducción facilitada por la biblioteca, presenta sin apenas variantes de relevancia el mismo texto que se puede leer en la *verdadera parte* de Lope, y son pocos también los indicios materiales que nos permiten ubicar de manera precisa su publicación. No obstante, hay varios detalles que llaman nuestra atención. En primer lugar, es necesario mencionar que el ejemplar tiene los márgenes inferiores guillotizados, lo que afecta a buena parte de los reclamos, pero eso no oculta una situación particular: la hoja inicial, la única en la que se puede identificar la signatura de cuadernillo, se marca con una E (o acaso una F, pues es difícil de precisar) y no con una A, como habría sido esperable. No tenemos más datos para determinar si se trata de una comedia

51. Ruiz Morcuende, en Vega Carpio, *La carbonera*, p. LV.

desglosada de un volumen más amplio (a la manera de las comedias del *Norte de la poesía española* impresa por Felipe Mey en 1616, por ejemplo) o de una comedia suelta preparada para ser vendida en volumen con otras tantas de características similares (como ocurre en el caso de las cuatro comedias de *El español entre todas las naciones* publicadas en Jaén y Baeza o con los volúmenes de las falsas *partes* mencionados en el apartado anterior)⁵². Sea cual fuese el origen de la comedia, de lo que no cabe duda es de que su difusión se produjo junto a otros textos, quizá ya en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Lope, como lo evidencia que las hojas, sin paginación ni numeración, estén foliadas a mano con una doble cuenta: a tinta, de la 234 a la 248, y con una foliación superpuesta, de la 57 a la 72. Gracias a los desperfectos podemos apreciar además otro indicio añadido de que el ejemplar se encontró en algún momento temprano en la biblioteca de un lector interesado por el texto: ante la pérdida de la parte inferior de la séptima hoja (casi la mitad de la misma), afectando a una buena cantidad de versos de la comedia, el investigador actual puede contemplar un auténtico trabajo de orfebrería en la reconstrucción por banderilla de la mitad de la hoja imitando en todo la letra y la disposición del texto impreso. Quienquiera que se haya encargado de completar la falta no debía de querer sentir que tenía entre sus libros una comedia incompleta y, por tanto, imposible de leer en su totalidad.

El impreso (sin portada ni colofón) no tiene más datos que nos den pistas adicionales sobre su origen. Acaso la única seña de identidad de esta suelta sea la combinación de dos tamaños de letra bien diferenciados a lo largo de la edición. Algunas hojas (E1r, E1v, E3v, E4r) se apartan del tamaño de letra habitual (probablemente Lectura, aunque no es posible asegurarlo sin tener el impreso entre las manos) para ajustar el texto a las dieciséis hojas exactas que ocupa, ofreciendo algunos pasajes en un cuerpo de letra inferior (probablemente Entredós). Es pronto todavía para sacar conclusiones sobre la suelta, a partir de esos datos, pero son acaso los suficientes para que ISTAE⁵³, y la base de datos que la sustenta, pueda dar la respuesta pronto a los interrogantes que se ciernen sobre ella. Si es una comedia impresa, como suponemos, cerca de la muerte del dramaturgo, muy pronto tendremos el corpus necesario para comprobarlo.

La segunda de las ediciones sueltas de la comedia es, nuevamente, una edición sin datos de impresión que, en esta ocasión, ha sobrevivido en varios ejemplares hasta nuestros días. Hemos podido comprobar que, como mínimo, los siguientes

52. Para una descripción más detallada de las ediciones mencionadas, véanse además las páginas que les hemos dedicado en Gómez Sánchez-Ferrer, 2015, pp. 163-171 y 217-222.

53. ISTAE se presenta en su página web como un proyecto que tiene por «objetivo la creación de una base de datos que reúna y describa los impresos sueltos publicados entre los años 1600 y 1834 que alberguen textos del teatro español del Siglo de Oro. La finalidad será identificar estas ediciones gracias a un sistema de descripción que integre los elementos para el reconocimiento de un impreso antiguo, así como aquellos que son propios de la suelta». Véase Ulla *et al.* En el artículo seguimos el modelo de descripción adoptado por el proyecto, que se inspira en experiencias previas en dicho ámbito (Gómez Sánchez-Ferrer, 2015, pp. 581-599; Ulla Lorenzo y Rodríguez-Gallego, 2016).

ejemplares pertenecen a esta edición: Biblioteca Nacional de España (dos ejemplares: T/55351/25 y T/55351/26), British Library (1072.h.3 (4)) y Senate House ([E.P.] D/18). La edición responde a la descripción y colación siguientes:

LA CARBONERA. | COMEDIA FAMOSA | DE LOPE DE VEGA CARPIO. | Hablan en ella las perfonas figuientes. | [dram. pers. a 2 col.] | IORNADA PRIMERA. | *Salen el Rey don Pedro, don Iuan, don Fer- | nando, y gente.* | *Rey* No me acuerdo en mi vida auer entra- | [do, | ciudad inflige, en ti fin alegría,

[final] de cuyas bodas, Senado, | fe acaba la Carbonera. | F I N | [taco xil.]

4.º; A-D4; 16 h.; L. red. y curs.; 4 pliegos.

Tit: *La Carbonera*, | *De Lope de Vega Carpio*.

Reclamos: A4v que B4v que C4v lu.

Es evidente que la fortuna del texto, en virtud de las dos ediciones sueltas que aquí describimos, no fue pequeña y acaso sea justo incidir en que ninguna de las dos presenta rasgos que hagan suponer una edición tardía de la comedia, con lo que eso implica de cara al estudio y fijación crítica del texto. En el caso de esta suelta, en particular, acaso se pueda precisar su origen atendiendo a las cuestiones materiales que, desde ISTAE, se están teniendo muy en cuenta. El taco xilográfico que aparece en la última página, que representa una especie de frontón arquitectónico con una sirena de dos colas en el centro y abundante ornamentación vegetal, nos da una buena pista a la hora de buscar. En este sentido, aunque en ISTAE no hay (por ahora) un corpus de imágenes y ornamentos muy amplio, ha sido posible en esta ocasión identificar el material utilizado precisamente en otra comedia suelta de c. 1656: la *Fiesta que la serenísima infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer en celebración de la salud de la reina nuestra señora, doña Mariana de Austria*. Dicha fiesta, que debió de imprimirse en torno a la fecha de su representación⁵⁴, tiene un sucinto pie de imprenta que permite, además, expandir la búsqueda de los orígenes de la edición: «Véndese en casa de Juan de Valdés, enfrente de Santo Tomás». Basta con echar un vistazo a las copiosas noticias que da Agulló y Cobo sobre Valdés para constatar que su actividad como mercader de libros y editor se extiende entre 1640 y 1676 y que, entre los años cuarenta y cincuenta del siglo, sus negocios orbitaban alrededor de algunos de los principales editores de teatro del momento: Alonso Pérez de Montalbán, Pedro Coello, Pedro Vergés, Domingo Palacio... Téngase en cuenta que ellos son los artífices, en última instancia, de que el teatro de Lope de Vega empezase a circular también entre los lectores asociados a las nuevas formas editoriales que surgieron a partir de 1625. El hecho de que la suelta de *La carbonera* surgiera en ese entorno nos parece muy significativo de los caminos que siguió el teatro lopesco en los años siguientes.

54. El dato de representación está tomado de CATCOM (véase Ferrer Valls *et al.*). Para la actividad de la Imprenta Real en el ámbito de las comedias sueltas durante esos años, véase además Cruickshank, 2010, pp. 98-101.

Para terminar de fijar los talleres de los que salió la *Fiesta* (e, indirectamente, *La carbonera*) basta, en fin, con recordar que esta impresión ha tenido la fortuna de haber merecido la atención de Cardona, Cruickshank y Cunningham⁵⁵, quienes, al editar *La púrpura de la rosa*, la identifican sin dudar como producto de la Imprenta Real, regentada probablemente en los años que aquí nos interesan por Teresa y Bernardo Junta⁵⁶. En efecto, los aspectos materiales permiten identificar ambas sueltas con la Imprenta Real, en virtud de la imagen xilográfica ya mencionada, que volverá a imprimirse, además, en el *Laurel de comedias. Cuarta parte de diferentes autores* (Madrid, Imprenta Real / Diego de Balbuena, 1653), que pertenece —pese al título— a la colección de *Comedias nuevas escogidas*. Pero no solo eso; la atención a la tipografía en todos los casos parece remachar lo que parecía ya una identificación segura. Partiendo del breve «Atlas» de tipografías cursivas de Cruickshank⁵⁷, resulta evidente que en todos los textos estampados por la Imprenta Real citados hasta aquí se utiliza la misma letrería cursiva: la *médiane cursive pendante*, copia de Robert Granjon (identificada en su artículo con el número 22). Todos esos hilos, que han ido anudándose hasta dar en esta ocasión con una identificación clara, son los que se reunirán y se pondrán a disposición de los investigadores a través de ISTAE. Una última reflexión nos viene a la cabeza en este sentido: el doble camino de la comedia lopesca en sueltas, como hemos tratado de demostrar, da cuenta del amplio horizonte editorial en el que podía moverse una obra teatral, desde su composición en los años veinte hasta su publicación póstuma en *partes* y su azarosa reedición posterior.

4. LOPE DESPUÉS DE LOPE: A MODO DE BREVE CONCLUSIÓN

En el presente artículo hemos tratado de poner algo de orden en el complicado entramado que se creó a la muerte de Lope en relación con la difusión de su obra dramática. La desaparición del Fénix tuvo lugar en un momento crucial para la consolidación de diversas tendencias editoriales en el siglo xvii y, como hemos tratado de evidenciar en la primera parte de este trabajo, la herencia editorial del poeta madrileño se disgregó, dando lugar a nuevas propuestas editoriales. En un primer momento, el paso de sus *verdaderas partes* a las de otros autores permitió una apertura temática y estilística que pronto daría con la clave para construir un producto comercial renovado y del gusto de los lectores: las *partes* de comedias de Lope de Vega «y otros autores» y, sobre todo, las *partes* de *diferentes autores*.

Afortunadamente, cada vez se conocen mejor los datos precisos que nos permiten trazar un panorama fiable de lo que supuso la edición de Lope de Vega desde 1625, año de la última *parte* de sus comedias controlada por el dramaturgo, y hasta después de su muerte. En este sentido, es posible sentar hoy las bases para el análisis detallado del panorama editorial y textual que conduzca al estudio de casos particulares como el de *La carbonera*, a la que atendemos de manera exclusiva en

55. Cardona, Cruickshank y Cunningham, 1990, p. 515.

56. Véase Delgado Casado, 1996, núm. 417, p. 343.

57. Cruickshank, 2004.

la segunda parte del artículo. Sus circunstancias suponen una evidencia suficiente, a nuestro juicio, de que a partir de 1625 no basta con atender a las ediciones en volumen de las comedias. Las diferentes vertientes que toma la publicación del teatro en *partes*, la configuración de un mercado creciente de comedias sueltas (no solo sevillanas), así como la difusión de los textos en manuscritos (vinculados con la vida escénica del teatro o nacidos al calor de la demanda que propicia la copia para su venta en librerías) son claves necesarias para entender la época y, sobre todo, para afrontar la edición de los textos que aún están esperando en los impresos de la época.

Por su parte, solo a partir del análisis de todas esas vías de difusión se pueden conocer en profundidad los vericuetos por los que transitaron las comedias lopescas, del escritor al lector. En ese contexto resulta fundamental, asimismo, el apoyo de las herramientas digitales que hoy tenemos a nuestra disposición para ir construyendo un panorama que dé sustento a los diversos estudios de caso. MANOS e ISTAE, utilizados en este artículo como fondo absolutamente fundamental para analizar los problemas ecdóticos y de transmisión de *La carbonera*, evidencian la necesidad de contar en la actualidad con sus bases de datos para cualquier tipo de estudio ecdótico, pero también de recepción, relacionado con el teatro del Siglo de Oro. Con este artículo, además, hemos intentado poner de relieve la relación simbiótica que existe entre la investigación filológica, capaz de enriquecer los proyectos citados, y las propias bases de datos, que sirven a su vez como punto de partida para nuevos análisis de obras y ediciones concretas.

Finalmente, los problemas que nos plantean los testimonios de *La carbonera*, en particular, han servido para concretar las circunstancias del complejo tapiz que tejen las sendas por las que transitó la obra del Fénix, impresas y manuscritas, una vez el poeta no pudo hacerse cargo de su obra en el paso a la imprenta. Este «Lope después de Lope» ha supuesto un reto a estudiosos y editores que, hoy por hoy, parece estar más cerca de ser desentrañado.

BIBLIOGRAFÍA

- Agulló y Cobo, Mercedes, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVII)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- Arellano, Ignacio, «Sobre algunas portadas de *La Arcadia* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 28, 2022, pp. 329-366.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo I: Nueva biografía*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1890.
- Boadas, Sònia, «Techniques and Instruments for Studying the Autograph Manuscripts of Lope de Vega», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 8.2, 2020, pp. 509-531. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2020.08.02.30>.

- Bouza, Fernando, «Política del libro del Consejo Real en el tiempo de Olivares», en *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, dir. Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrence, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 339-362.
- Cardona, Ángeles, Cruickshank, Don W., y Cunningham, Martin, «Obras teatrales con música bajo Felipe IV», en Pedro Calderón de la Barca y Tomás de Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 509-529.
- Case, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1975.
- Cayuela, Anne, «La prosa de ficción entre 1625 y 1634: balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29, 1993, pp. 51-76.
- Cayuela, Anne, «Libros de entretenimiento en la librería de Ana de Arenas: consecuencias editoriales y literarias de la suspensión de licencias para novelas y comedias (1625-1634)», en *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, dir. Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrence, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 363-384.
- Cruickshank, Don W., «The First Edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 443-467.
- Cruickshank, Don W., «Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville», *The Library*, 3, 1989, pp. 231-252.
- Cruickshank, Don W., «Partes de comedias», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 229-232.
- Cruickshank, Don W., «Towards an Atlas of Italic Types Used in Spain, 1528-1700», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI, 7-8, 2004, pp. 973-1010.
- Cruickshank, Don W., «The problem of the *Sexta parte de comedias escogidas*», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 87-113.
- Dadson, Trevor J., «The Dissemination of Poetry in Sixteenth Century Spain», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8, 2000, pp. 47-56.
- Delgado Casado, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos xv-xvii)*, Madrid, Arco Libros, 1996.
- Dixon, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 2, 1996, pp. 45-63.
- Fernández Rodríguez, Daniel, y Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, «La Parte veinte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coord. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Barcelona, Gredos, 2021, vol. I, pp. 1-99.

- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Reichenberger, Kassel, 2008.
- Ferrer Valls, Teresa et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, 2012-2022, <http://catcom.uv.es>.
- García-Reidy, Alejandro, y Plata, Fernando, «La *Parte decinueve*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García-Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, vol. I, pp. 1-74.
- García-Reidy, Alejandro, Valdés Gázquez, Ramón, y Vega García-Luengos, Germán, «Una nueva edición (¿*princeps*?) de *El castigo sin venganza*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27, 2021, pp. 270-329.
- Gómez, Jesús, «Estrategias editoriales en el teatro del último Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 28, 2022, pp. 176-204.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, *Del corral al papel. Estudio de impresores de teatro del siglo xvii*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, *Biblioteca digital. Portadas heráldicas del teatro del Siglo de Oro*, 2017-2018, <https://heraldicatso.omeka.net/>.
- Greer, Margaret R., «El teatro clásico y la cultura de los manuscritos: de las plumas del siglo xvi a las pantallas del siglo xxi (o sea, de www.manosteatrales.org a www.manos.net)», en *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo xxi*, coord. Esther Fernández Rodríguez, Alejandro García-Reidy y José Miguel Martínez Torrejón, Nueva York, AITENSO, 2017, pp. 439-466.
- Greer, Margaret R., y García-Reidy, Alejandro (dirs.), *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, 2014-2022, <http://www.manos.net>.
- Grupo Prolope, «El Lope de 1604», en *Lope en 1604*, coord. Xavier Tubau, Lérida, Milenio, 2004, pp. 11-19.
- Heaton, Harry C., «Lope de Vega's *Parte XVII extravagante*», *Romanic Review*, 15, 1924, pp. 100-104.
- Heaton, Harry C., «The Case of *Parte XXIV* de Lope de Vega, Madrid», *Modern Philology*, 22.3, 1925, pp. 283-303.
- Hernández González, Erasmo, «Una desconocida parte de comedias de Lope (*Parte XXIII*, Valencia, 1629)», *Criticón*, 56, 1992, pp. 179-186.
- Hernández Tornero, Celio, et al., «Indexación y reconocimiento automático de texto manuscrito», *Cuadernos AISPI*, 11, 2018, pp. 131-144.
- López Martínez, José Enrique, «La *Parte catorce*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, vol. I, pp. 1-67.

- Madroñal, Abraham, «Introducción», en *El renacer del Fénix: «Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido»*. Una nueva comedia de Lope de Vega, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2021, pp. 13-110.
- Moll, Jaime, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2011.
- Morley, S. Griswold, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968.
- Paz y Meliá, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional / Tipográfica Blass, 1934.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «José Ortiz de Villena, amigo y editor de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 28, 2022, pp. 205-261.
- Presotto, Marco, «La Novena parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, vol. I, pp. 7-38.
- Profeti, Maria Grazia, «Doce comedias las más grandiosas...: una collezione teatrale lusitana del secolo xvii», *La Bibliofilia. Rivista di Storia del Libro e di Bibliografia*, LXXX, 1978, pp. 73-83.
- Profeti, Maria Grazia, *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988.
- Rennert, Hugo A., «Notes on Some comedias of Lope de Vega», *The Modern Language Review*, 1.2, 1906, pp. 96-110.
- Sáez, Adrián J., y Sánchez Jiménez, Antonio, «La Decimoctava parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, Barcelona, Gredos, 2019, vol. I, pp. 1-64.
- Sánchez Jiménez, Antonio, «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega», *Studia aurea. Revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, X, 2016, pp. 153-171.
- Sánchez Laílla, Luis, «La Decimaquinta parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, vol. I, pp. 1-72.
- Shergold, Norman D., y John E. Varey, «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, 40.4, 1963, pp. 212-244.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, et al., *ISTAE. Impresos sueltos del teatro antiguo español*, 2020-2022, <https://istae.uv.es/>.

- Ulla Lorenzo, Alejandra, y Rodríguez-Gallego, Fernando, *Un fondo desconocido de comedias españolas impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2016.
- Velasco de la Peña, Esperanza, *Impresores y librerías en Zaragoza: 1600-1650*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1998.
- Vega Carpio, Lope de, *Cartas*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2018.
- Vega Carpio, Lope de, *El marido más firme*, ed. Clara Monzó Ribes, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coord. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Barcelona, Gredos, 2021, vol. II, pp. 891-1060.
- Vega Carpio, Lope de, *La carbonera*, ed. Federico Ruiz Morcuende, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas. Tomo X*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, pp. LIV-LVI y 706-738.
- Vega Carpio, Lope de, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- Vega García-Luengos, Germán, «El último Alarcón», en *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*, ed. Serafín González y Lillian von der Walde, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 1997, pp. 97-115.
- Vega García-Luengos, Germán, «Los tomos perdidos de comedias raras atribuidas a Lope de Vega que poseyó la Biblioteca de Osuna», en «*Otro Lope no ha de haber...*». *Atti del Convegno internazionale su Lope de Vega. Firenze, 10-13 febbraio 1999*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2000, vol. I, pp. 109-131.
- Vega García-Luengos, Germán, «La transmisión del teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 1289-1320.
- Williamsen, Vern G., «Lope de Vega: A "Missing" Parte and Two "Lost" Comedias», *Bulletin of the Comediantes*, 25.2, 1973, pp. 42-51.